



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

Faldix - Geschichte des Simultanen Intervalls
.1906.

294
383



Mus 294.383

**HARVARD COLLEGE
LIBRARY**



**GIFT OF
THE UNIVERSITY**

MUSIC LIBRARY

Studien

zur

Geschichte des simultanen Intervalls

~~X~~ Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt

von

Guido Faldix

aus Halle a. S.

Rostock.

Rats- und Universitäts-Buchdruckerei von Adlers Erben, G. m. b. H.

1906.

~~Mus 290.3.19~~

Mus 294.383

Harvard College Library

NOV 27 1907

From the University
by exchange

Referent: Professor Dr. Thierfelder.

Meinen Eltern!

Intervallum, aus inter und vallis: ‚das, was zwischen Pfählen ist, der Zwischenraum‘, wird als musikalischer Terminus zuerst von Cicero gebraucht: „Auriumque item est admirabile quoddam artificiosumque iudicium, quo iudicatur et in vocis et in tibiarum nervorumque cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera permulta“¹⁾. Wenn also Intervall als abstrakter Begriff den Abstand bedeutet, den zwei Töne von einander haben, so wird es aber auch zur Bezeichnung der beiden angeschlagenen Töne mit ihrer Entfernung verwertet. In dieser letzteren Anwendung kann das Intervall zwei Töne bezeichnen, die entweder nacheinander oder zu gleicher Zeit intoniert werden. Im ersten Falle ist das Intervall ein sukzessives, im zweiten ein simultanes. Das sukzessive Intervall soll für die folgenden Beobachtungen nicht in Betracht gezogen werden, vielmehr beschäftigt uns nur das simultane; es ist daher der Name Intervall schlechthin im Vorliegenden immer nur auf diese letztere Art zu beziehen.

Wenn auch Forscher von Bedeutung, wie Westphal und Gevaert, fest an die Mehrstimmig-

¹⁾ „Und ebenso ist der Ohren Urteil etwas Bewunderungswürdiges und Kunstvolles, durch welches beurteilt wird sowohl bei der Stimme als bei der Flöten und Saiten Melodien die Verschiedenheit der Töne, die Intervalle, die Tonfarbe und die zahlreichen Arten der Stimme“. (De natura deorum II § 146.)

keit in der altgriechischen Musik glauben, so sind doch die Beweise, die sie erbracht, spärlich; denn in den zahlreichen uns erhaltenen Schriften des griechischen Altertums sind es nur wenige, die gelegentlich einen Zweifel an der Einstimmigkeit aufkeimen lassen. Andererseits redet der von Gleditsch¹⁾ als Begründer der Musikwissenschaft gepriesene Aristoxenos eine deutliche Sprache. Gleich zu Beginn seiner *ἁρμονικὰ στοιχεῖα* heißt es: „*Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης πολυμεροῦς οὐσης καὶ διηρημένης εἰς πλείους ἰδέας μίαν τινὰ αὐτῶν ὑπολαβεῖν δεῖ, τὴν ἁρμονικὴν καλουμένην, εἶναι πραγματείαν τῇ τε τάξει πρώτην οὖσαν ἔχουσάν τε δύναμιν στοιχειώδη. τυγχάνει γὰρ οὖσα πρώτη τῶν θεωρητικῶν· ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα συντείνει πρὸς τὴν τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρίαν. προσήκει γὰρ μηδὲν πορρωτέρω τούτων ἀξιῶν παρ' αὐτοῦ τοῦ τὴν εἰρημένην ἔχοντος ἐπιστήμην. τέλος γὰρ τοῦτό ἐστι τῆς πραγματείας ταύτης“²⁾. Was er dabei unter *ἁρμονικὴ* versteht, erklärt das Folgende: „*Πρώτον μὲν οὖν ἀπάντων τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν διοριστέον τῷ μέλλοντι πραγματεύεσθαι περὶ μέλους αὐτὴν τὴν κατὰ τόπον“³⁾. Weiter oben heißt es dann vom**

1) »Musik der Griechen« in Müllers »Handbuch der klass. Altertumswiss.« II, 853.

2) „Da die Wissenschaft von der Musik vielseitig ist und in mehrere Arten zerfällt, muß man eine von ihnen, die sogenannte Harmonik, als eine Wissenschaft ansehen, welche der Stellung nach die erste ist und elementare Bedeutung hat. Denn sie ist die erste von den theoretischen Wissenschaften. Dies sind alle diejenigen, welche sich auf die Theorie der Systeme und Tonarten beziehen. Denn es geziemt sich, nichts weiter hiervon zu verlangen von demjenigen, der die genannte Wissenschaft beherrscht. Denn das ist das Ziel dieser Wissenschaft“. (ed. Marquard, Berl. 68. S. 2.)

3) „Zuerst nun vor allem muß der, welcher eine Abhandlung über das Lied schreiben will, die Bewegung der Stimme selbst nach dem Ort definieren.“ (a. a. O. S. 4.)

μέλος unzweideutig: „Καθόλου μὲν οὖν νοητέον οὖσαν ἡμῖν τὴν θεωρίαν περὶ μέλους παντός πῶς ποτὲ πέφυκεν ἢ φωνὴ ἐπιτετινομένη καὶ ἀνιεμένη τιθέναι τὰ διαστήματα¹⁾. Bei einem Schriftsteller wie Aristoxenos wäre es, abgesehen von diesen für unbegleitete Melodie sprechenden Ausführungen, zum mindesten verwunderlich, daß er in dem ganzen Werke mit keinem Worte der die Melodie stützenden Begleitung durch Akkorde gedenkt.

Anders bei Pseudo-Plutarch²⁾, dessen XIX. Kapitel seiner Schrift »περὶ μουσικῆς« in der Tat im ersten Augenblick an eine gewisse antike Mehrstimmigkeit gemahnt: „Οὐι δε οἱ παλαιοὶ οὐ δι' ἄγνοιαν ἀπείχοντο τῆς τρίτης ἐν τῷ σπονδειαζόντι τρόπῳ, φανερόν ποιεῖ ἡ ἐν τῇ κορούσει γενομένη χρῆσις· οὐ γὰρ ἂν ποτ' αὐτῇ πρὸς τὴν παρυπάτην κεχρησθῇ συμφώνως μὴ γνωρίζοντας τὴν χρῆσιν. ἀλλὰ δηλον, οὐ τὸ τοῦ κάλλους ἥθος, δ γίγνεται ἐν τῷ σπονδειακῷ τρόπῳ διὰ τὴν τῆς τρίτης ἐξάρεσιν, τοῦτ' ἦν τὸ τὴν αἰσθησιν αὐτῶν ἐπάγον ἐπὶ τὸ διαβιβάζειν τὸ μέλος ἐπὶ τὴν παρανήτην. ὁ αὐτὸς δὲ λόγος καὶ περὶ τῆς νήτης. καὶ γὰρ ταύτῃ πρὸς μὲν τὴν κορούσιν ἐχρῶντο, καὶ πρὸς παρανήτην διαφώνως καὶ πρὸς μέσην συμφώνως“³⁾. Volkmann sagt hierzu in seinem

¹⁾ Im ganzen nun ist zu bedenken, daß uns die Theorie über das ganze Lied [d. h. die musikalische Komposition, das fertige Musikstück] beschäftigt, in welcher Weise nämlich die Stimme auf- und absteigend ihrer Natur nach die Intervalle aneinanderreicht. (a. a. O. S. 46.)

²⁾ Die Schrift ist unecht, wie Weißenberger (Straubinger Programm 95, S. 50 ff.) und Fuhr (Rhein. Mus. 33, 591) nachweisen.

³⁾ Daß aber die Alten nicht aus Unkenntnis der Triten sich enthielten in der spondeenartigen Weise, das macht offenbar der Gebrauch beim Spiel, denn sie hätten diese niemals zur Parhypate „symphonisch“ gebraucht, wenn sie den Gebrauch nicht gekannt hätten, sondern es ist offenbar, daß der Reiz der Schönheit, welcher stattfindet in der spondeischen Weise durch die Ausschaltung der

Kommentar, daß es sich bei den Griechen nur um eine gewisse volkstümliche „polyodia“ handeln könne. „Chori cantus apud veteres procedebat per antiphoniam, hoc est per octavas“¹⁾, aber, sagt er weiter unten: „Sane fieri non potuit, quin singuli cantores ad vocis naturam et vigorem pro antiphonis symphonos aliquot sonos adsciscerent, ut aliquam concentus harmonici per duas voces speciem ederent, modo ne per certam normam ac leges hoc factum esse statuas“²⁾. Es ist das eine Deutungsweise, die immerhin ihre Berechtigung hat. Volkmann faßt eben das *συμφώνως πρὸς* als ‚dazu erklingend‘ auf, sucht aber die simultanen Intervalle durch die Annahme ihres beschränkten Gebrauches nach Möglichkeit in den Hintergrund zu drängen. Westphal übersetzt den letzten Satz der zitierten Stelle: „Denn auch diesen gebrauchten sie in der Begleitung als diaphonischen Akkordton (Sekunde) zur Paranete (\bar{d}) und als symphonischen Akkordton (Quinte) zur Mese (a)“, wobei er Nete als \bar{e} annimmt. Mit Beziehung auf diese Deutung sagt Riemann in seinem »Handbuch der Musikgeschichte«³⁾: „Auch das 19. Kapitel von Plutarchs

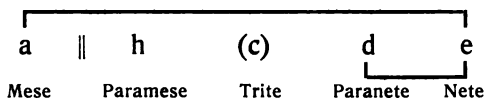
Trite, ihre Empfindung dazu führte, die Melodie zur Paranete durchzuführen. Dasselbe gilt auch von der Nete; denn auch diese gebrauchten sie beim Spiel und zwar zur Paranete „diaphonisch“ und zur Mese „symphonisch“. (ed. Volkmann mit lat. Übers. u. Komm. Leipzig 56. S. 21 u. 22.)

¹⁾ ‚Der Chorgesang vollzog sich bei den Alten durch Antiphonie, d. h. in Oktaven.‘ (a. a. O. S. 106.)

²⁾ ‚Freilich mußten notwendig die einzelnen Sänger gemäß der Natur und der Beweglichkeit der Stimme anstatt der Oktaven einige symphonische Töne hinzufügen, so daß sie eine Art harmonischen‘ [er meint mehrstimmigen] ‚Zusammenklang durch zwei Stimmen zeitigten, nur daß man nicht annimmt, daß dies nach fester Norm und nach Gesetzen geschehen sei.‘ (a. a. O. 106.)

³⁾ Leipzig 04, Teil I, 114.

Schrift *De musica*, aus welchem Westphal seine gesamte Theorie der Mehrstimmigkeit der griechischen Musik entwickelt, läßt, wenn man näher zusieht, doch die Auffassung zu, daß es sich garnicht um eine reale Mehrstimmigkeit, sondern nur um Verzierung durch eingestreute Zwischentöne handelt Wenn daher Plutarch bei dem Nachweise, daß die in Terpanders Heptachord ausgelassenen Töne (Trite, Mese) den Alten keineswegs unbekannt gewesen seien, anführt, daß die Trite (c') in der *κροῦσις* (instrumental) *συμφώνως πρὸς παραπάτην* angewandt worden sei, so heißt das nicht notwendig, daß die Trite als konsonierender Zusammenklang mit der Parhypate (f) gebraucht wurde, sondern nur, daß sie nach der Parhypate als konsonierender Zusatzton eingeschaltet wurde.“ Riemann scheint bei seiner Interpretation ein fortwährendes Mitspielen des Kitharisten anzunehmen; ich möchte die Stelle noch auf eine andere einfachere Weise zu erklären versuchen, indem ich annehme, daß die Kithara diese diaphonischen und symphonischen Töne in den für den Gesang eintretenden Pausen anschlägt. Lassen wir also den Sänger eine Phrase singen, die in der Paranete resp. Mese schließt, dann gibt die Kithara die Nete an. Meine Deutung stimmt mit der Riemannschen insofern überein, als beide Male die Worte *συμφώνως* und *διαφώνως* als erläuternde Beiworte gelten. Das Verhältnis der Nete zur Paranete und Mese veranschaulicht diese Reihe:



Das Quintenverhältnis $e:a$ nennen die Alten symphonisch, das Sekundenverhältnis $e:d$ diaphonisch, und zwar werden diese Bezeichnungen nach meiner

Deutung auch in diesem Falle für sukzessive Intervalle gebraucht und nicht für simultane.

Es hieße durchaus das Wesen der griechischen Musik verkennen, wollte man sie wegen des Mangels der modernen Harmonie als tiefstehend bezeichnen. Will man sie nach Gebühr würdigen, so muß man in die Art und Weise eindringen, wie die Alten musikalisch empfanden; und dabei zeigt sich, daß die Musik melodisch und rhythmisch auf einer Höhe stand, die zu erklimmen uns gerade durch unsere Harmonie nicht möglich ist. Der Rhythmus stand bei der griechischen Musik im Vordergrund. Die einzelnen Rhythmen wurden in ihren Wirkungen genau definiert und ihre einzelnen Arten auf das genaueste theoretisch und praktisch unterschieden. Der Gesang schloß sich eng an den Text an und duldete eben, da er namentlich dem Rhythmus erst zu seiner vollen Wirkung verhalf, keine Mehrstimmigkeit. Eine zweite Stimme würde das rhythmische Element zugunsten des melodischen in den Hintergrund gedrängt haben. Andererseits ist aus der Geschichte des Mittelalters bekannt, daß die Mehrstimmigkeit sich durch den Kirchengesang aus unbedeutenden Vorstufen entwickelt hat, wie wir weiter unten genauer verfolgen werden.

Eine Sonderstellung unter den antiken Kulturvölkern nehmen die Chinesen ein. Wie vieles besaßen sie schon lange vor anderen Völkern die simultanen Intervalle, ohne jedoch durch sie zu einer realen Mehrstimmigkeit geführt zu werden. Daß sie schon in den ältesten Zeiten die Quinte anwandten, erfahren wir aus der chinesischen Hymne zu Ehren der Vorfahren, einem Gesange, den wir wohl bei dem konservativen Sinne der Chinesen bis in das graueste Altertum datieren können. „Au reste“, sagt Amiot in

seinem »Mémoire sur la musique des Chinois«¹⁾ bei der Besprechung dieses Gesanges, „le kin et le chē . . . donnent toujours deux tons à la fois; c'est-à-dire, le même son que chante la voix, et la quinte de ce son“²⁾. Desgleichen kannten sie auch die simultane Quarte: „Dans le kin monté pour les cinq tons, les accords d'en bas“ (bei den Chinesen die hohen Zusammenklänge) „se font . . . par le grand intervalle, qui est la quinte; et les accords d'en haut“ (die tiefen) „se font . . . par le petit intervalle, qui est la quarte“³⁾. Auch beim Gesange finden wir die simultane Quarte in einem bei Ambros⁴⁾ nach dem Berichte Barrows notierten Wechselgesang zwischen Steuermann und Matrosen, bei welchem in Takt 2 die Matrosen mit *g* einsetzen, während der Steuermann *d̄* singt. Es handelt sich hier um ein primäres Simultanintervall, d. h. die Sänger erzeugen das Intervall durch gleichzeitiges Neueinsetzen mit ihrem Tone; würde nur eine Stimme einsetzen, während die andere einen bereits vorher angegebenen Ton weiter aushält, so wäre das Intervall nur ein sekundär simultanes. Die chinesische Musik ist kürzlich durch A. Dechevrens⁵⁾ systematisch dargestellt worden. Die Arbeit schließt sich im wesentlichen an Amiets Werk an. Dechevrens hat auch

¹⁾ Paris 1779. S. 183.

²⁾ Im Widerspruch zu dieser Angabe schreibt er jedoch: „le kin et le chē donnent la leur“ (scil. note) anstatt les leurs in der Beschreibung der Spielweise der einzelnen Instrumente beim Vortrage des hymne chinois en l'honneur des ancêtres. Indes läßt die oben zitierte Stelle keinen Zweifel, daß es sich um simultane Quinten handelt, wie auch Rowbotham in seiner »History of Musik« (Lond. 85. I, Anh.) notiert, wo er eine Partitur nach Amiets Angaben gibt.

³⁾ a. a. O. S. 171.

⁴⁾ Gesch. d. Musik. Leipzig 80. I, 36.

⁵⁾ Sammelbände der Internat. Musik-Gesellschaft II, 485 ff.

durch ihm bekannte musikalisch gebildete Missionare Aufzeichnungen von Musikstücken machen lassen, wie sie in praxi vorgetragen werden. Er betont, daß die praktische Musikübung den traditionellen Aufzeichnungen nicht entspricht. Ein Kapitel seiner Abhandlung ist der Harmonie bei den Chinesen gewidmet. „Voilà donc“, heißt es am Schluß (S. 534), „observe l'Abbé Roussier dans une note sur ce passage, une sorte d'harmonie chez les Chinois. C'est en effet, la seule qu'ils connaissent, la seule aussi qu'ont connue les Grecs, celle-là même enfin par où nos pères ont commencé dans la diaphonie du X^e et du XI^e siècle. Elle se réduit à la consonance de quinte et à celle de quarte. Les Chinois en sont restés là, tandis que chez nous chaque siècle a amené de nouveaux progrès et conduit l'art symphonique à la perfection qu'il atteint dans les œuvres des maîtres du XVIII^e et du XIX^e siècle“. Ganz im Widerspruch zu dieser Ausführung stehen die praktischen Beispiele, die sich Dechevrens durch seine Gewährsleute hat aufzeichnen lassen. Das zum Gesang begleitende Instrument (Beispiel 2—5, S. 541 ff.), über das er leider keine Angabe macht, wird vielleicht das bei Dr. Müller in den »Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens«¹⁾ beschriebene Yanking sein. In den Dechevrensschen Beispielen kommen folgende Simultanintervalle zur Verwendung:

Prime,
große Sekunde,
kleine Sekunde,
große Terz,
kleine Terz,
Quarte,
Quinte.

¹⁾ Heft 9, S. 27.

Die Prime kommt dabei am meisten zur Anwendung; es erklärt sich daraus, daß die Begleitung nur eine Variation der Singstimme ist. Am zweithäufigsten kommt die Sekunde zur Anwendung; und zwar augenscheinlich deshalb, weil der Chinese — so weit aus den Dechevrensschen Beispielen ersichtlich — es liebt, die Melodie mit seiner Begleitung so zu umspielen, daß er am meisten den nächsten oder den vorhergehenden Ton benutzt, um dann wieder zum folgenden Ton der Singstimme in der Prime miteinzusetzen. Dann käme die Quarte, die namentlich bei größeren, meist viertönigen Figuren angewandt wird und endlich als die am wenigsten gebrauchten Simultanintervalle Terz und Quinte. Mit geringen Ausnahmen sind alle diese Intervalle sekundäre; sie kommen dadurch zustande, daß die begleitende Stimme nach der Prime die Sekunde, Quarte, Terz oder Quinte angiebt, während die Gesangstimme ihren Ton weiter aushält. Primär kommen in den Dechevrensschen Beispielen nur einmal große Terz und zweimal große Sekunde vor. Ich möchte die Entstehung dieser Begleitungsart folgendermaßen erklären. Während bei den Griechen der Schwerpunkt der Musik im Rhythmus lag und der Gesang die Aufgabe hatte, den Rhythmus stärker auszuprägen und die Poesie durch die gehobene Vortragsweise zu vertiefen, so hat der Chinese, wie Dechevrens' Beispiele zeigen, beim Gesange Gefallen am rein Melodischen gefunden. Als Belege hierfür können uns nur gesanglich-instrumentale Einzelvorträge dienen, da beim chinesischen Orchester wegen der vielen Schlaginstrumente das eigentlich Melodische ganz in den Hintergrund tritt. Der chinesische Gesang ist nach Ausweis der Beispiele Dechevrens' rhythmisch einfach und geht in langen Noten gleichmäßig dahin. Während bei den Griechen

das begleitende Instrument nach meiner Annahme nur bei rhythmischen Hauptzeiten in Tätigkeit trat, begleitet bei den Chinesen das Instrument durchgehends die Melodie. Schon in den ältesten Zeiten wird man dann bei besonders wirksamen Stellen einige Zwischentöne eingeschaltet haben, die zur erklingenden Gesangsstimme simultane Sekunden etc. bilden. Dieser gelegentliche Gebrauch hat sich im Laufe der Zeit zu einem regelrechten Variieren der aufgezeichneten Stimme ausgebildet, bei dem sich jedoch die gesungene und geschriebene Melodie als scharfe Grundlinie abhebt.

Auch aus dem Bau gewisser Instrumente läßt sich auf das Vorhandensein von simultanen Intervallen schließen. Ein in China und Japan gebrauchtes Instrument ist die Biwa oder Pipa¹⁾. Sie ist ein viersaitiges gitarreähnliches Instrument, welches so gespielt wird, daß mit dem Batsi, einem beilförmigen Schläger, eine, meist aber wohl zwei, drei und vier Saiten angerissen werden. Welche Intervalle bei diesem Instrument zur Anwendung kommen, läßt sich nur aus notierten Beispielen erkennen. Die Stimmung ist verschieden. Müller gibt sowohl Prime, Quinte, Oktave, Terz, als Prime, Sekunde, Quinte, Oktave und noch 4 andere Stimmungen an. In der von Müller mitgeteilten japanischen Orchesterpartitur²⁾ bringt die Biwa zur Singstimme dermaßen dissonierende Intervalle, daß es scheint, der Spieler spielt nur taktmäßig irgend welche Töne mit, von denen nur gelegentlich einige zur Melodie passen zu brauchen. Gehört wird die Biwa im Orchester ohnehin nicht, das verhüten die Schlaginstrumente. Andere Aufzeichnungen für dieses Instrument stehen mir nicht zur Verfügung; nur aus einer Notation

¹⁾ Vgl. Müller a. a. O. Heft VI. S. 18 u. Heft IX, S. 23 u. 27.

²⁾ a. a. O. Heft IX, S. 31 ff.

für Biwa-Solo oder Gesang mit Biwabegleitung ließen sich Feststellungen über die Harmonisierungen der Melodie und die dabei in Verwendung kommenden Intervalle machen¹⁾. Für China und Japan gilt gleichmäßig, daß die Orchestermusik nach allen Berichten übereinstimmend als ein Getöse von Schlaginstrumenten geschildert wird, aus dem matt die Melodie herauszuhören ist. Die im Orchester zur Verwendung kommenden Saiteninstrumente kommen also überhaupt nicht zur Geltung. Nur auf diese Weise ist die von Dr. Müller mitgeteilte japanische Orchesterpartitur überhaupt zu erklären. Material für unsere Untersuchungen kann sie also nicht bieten. Andererseits fehlt es nicht an Aufzeichnungen japanischer Musik. Daß die simultanen Intervalle in der japanischen Musik eine ähnliche Rolle spielen, wie in der chinesischen, ist schon aus dem Umstande zu folgern, daß die japanische Kultur eine Tochter der chinesischen ist. Die Anwendung ist denn auch im Wesentlichen dieselbe; im Ganzen zeigt die japanische Musik rhythmisch, melodisch und harmonisch mehr Abwechslung als die chinesische. In den sieben japanischen Koto-Liedern, herausgegeben von A. Reiß²⁾ folgt die Koto („ein harfenähnliches Instrument mit 13 Saiten, das mit 3 Elfenbein-Ringen gespielt wird,“ vgl. Vorwort) melodisch und rhythmisch der Singstimme in Primen, häufig auch in der höheren Oktave. Jedoch finden sich bei einzelnen Stellen andere simultane Intervalle, die einmal durch Anschlagen zweier Töne auf der Koto, als auch durch tonale Differenzierung des Gesanges und der

¹⁾ Den Mangel an Nachrichten über Stimm- und Spielweise der Biwa bedauern auch Abraham und von Hornbostel in ihren »Studien über das Tonsystem der Japaner« (Sammelb. der I. M. G. IV, 312).

²⁾ Mannheim 96.

Begleitung entstehen. Die von der Koto angegebenen Simultanintervalle sind am häufigsten Oktaven, ziemlich häufig auch Quarten, selten, bei den Reißschen Koto-notierungen je einmal, kleine Sekunde, große Sekunde und Terz. Bei den durch Gesang und Koto entstehenden Intervallen sind primäre und sekundäre zu scheiden. Primär kommen bei Reiß vor, wenn auch nur selten:

große Sekunde,
kleine Sekunde,
große Terz,
kleine Terz,
Quarte,
Oktave,
große None,
kleine Dezime,
Undezime,
Duodezime;

sekundär:

große Sekunde,
kleine Sekunde,
große Terz,
kleine Terz,
Quarte,
(Quinte)¹⁾,
überm. Quinte,
kleine Sexte,
(große Septime),
kleine Septime,
Oktave,

¹⁾ Die eingeklammerten Intervalle sind solche, die nur durch lange Kototöne und einsetzende Gesangsstimme zustande kommen. Da jedoch die Töne der Koto nur ganz schwach nachklingen, können diese Intervalle, obwohl sie auf dem Papier als solche erscheinen, nicht eigentlich als simultane bezeichnet werden.

(große None),
(kleine None),
große Dezime,
kleine Dezime,
Undezime.

Im VI. Heft der Mitteilungen¹⁾ bringt Dr. Müller zwei Lieder mit Instrumentalbegleitung. Das erste ist vollkommen unison, das zweite für Gesang mit Samisen (Gitarre) enthält mehrere Takte lange instrumentale Zwischenspiele; mehrfach bringt die Samisen auch zwei Töne zu Gehör und zwar die Oktave, einmal auch die Quinte. In einer Aufzeichnung von A. Westpfahl²⁾ für Solo-Kokiu, eine Art Violine, kommen folgende primäre Intervalle zur Verwendung:

große Sekunde,
große Terz,
Quarte,
kleine Sexte.

In China und Japan haben wir also eine althergebrachte Verwendung von Simultanintervallen. Wenn diese Zweiklänge nicht zu einer wirklichen Mehrstimmigkeit geführt haben, so zeigt sich eben, daß immer nur der einzelne Zusammenklang auf Chinesen und Japaner angenehm gewirkt hat. Namentlich aus der oben besprochenen Ehrenhymne für die Vorfahren geht das deutlich hervor, wo erst einige Instrumente einen Ton spielen, dann die Kin diesen Ton zusammen mit der höheren Quinte angibt und darauf erst die Singstimme diesen ersten Ton singt. In China wird man an der alten musikalischen Tradition voraussichtlich noch eine ganze Zeit festhalten, in Japan dagegen, wo schon Klaviere dem Schulgesangunterrichte dienen, werden

¹⁾ a. a. O. 19 ff.

²⁾ a. a. O.

sich die kommenden Generationen bald an unsere Harmonie gewöhnen¹⁾.

Auch in der indischen Musik finden wir, wenn auch nur vereinzelt, simultane Intervalle. Eine Reihe indischer Musikstücke sind von Abraham und von Hornbostel phonographisch aufgenommen und in den Sammelbänden der I. M. G.²⁾ in europäischer Notation veröffentlicht worden. Aus diesen Beispielen ergibt sich, daß in der indischen Musik erstens Simultanintervalle angewandt werden können, indem eine Stimme einen Ton aushält, während die zweite eine Melodie dazu ausführt. So in Beispiel 12 a, wo die muhamedanische Sackpfeife \bar{g} aushält und oben dazu \bar{c} , \bar{f} , \bar{d} etc. spielt und in b, wo sie \bar{g} aushält und oben dazu \bar{c} , $\bar{c}\bar{s}$, \bar{d} , \bar{e} etc. spielt; ferner in Beispiel 13, wo eine Oboe \bar{e} aushält und eine zweite in Takt 3 mit ihrer Melodie einsetzt, indem sie außer \bar{e} \bar{h} , \bar{c} , \bar{d} etc. spielt. Dann in Beispiel 26 durch Instrument und Gesang; das Instrument hält während des ganzen Liedes \bar{g} aus, während der Gesang im Umfange von a bis \bar{a} dazu singt. Sekundäre Intervalle (Quinte und Quarte) zeigen sich auch bei zwei Singstimmen in Beispiel 2, auf welche auch die Herausgeber als Ansatz zu einem Kontrapunkt hinweisen. Zweitens kommen nun in der indischen Musik simultane Intervalle auf dem geigenähnlichen Dilrubā vor, wie ich dem Berichte Abrahams und v. Hornbostels entnehme: „Als Spielsaite, auf der die Melodie vorgetragen wird, dient meistens bloß die erste (höchste) Saite, selten auch

¹⁾ Zunächst ist der Japaner noch sehr wenig an unsere Harmonie gewöhnt, wie ich bei japanischen Studierenden feststellen konnte; ihr Urteil über unisono und im vierstimmigen Satz gespielte Melodien war schwankend.

²⁾ V, 354 ff.

die zweite; die anderen werden gelegentlich mit angestrichen zur Unterstützung der Haupttöne der Melodie“¹⁾. Dafür findet sich allerdings in den 11 teilweise ziemlich langen Dilrubastücken, die die beiden Herausgeber aufgenommen und notiert haben, auch nicht ein einziges Beispiel. Angaben über die bei diesem Instrument in Verwendung kommenden Intervalle lassen sich daher nicht machen.

Über die Musik der Siamesen sind wir durch die Forschung C. Stumpfs²⁾ genauer unterrichtet. Es muß vorausgeschickt werden, daß die Siamesen ihre Tonleiter von der Prime zur Oktave in 7 gleiche Teile teilen, wodurch also sämtliche Intervalle einen anderen Klangcharakter gewinnen. In der siamesischen Musik spielen die simultanen Intervalle, wie aus der von Stumpf in der Beilage mitgeteilten Ochesterpartitur ersichtlich ist, eine nicht unbedeutende Rolle. Anstatt einer Analyse lasse ich, da Stumpf den simultanen Intervallen beim Studium der siamesischen Musik Beachtung geschenkt hat, das Resultat seiner diesbezüglichen Untersuchungen mit seinen Worten folgen: „Überhaupt aber kommen sämtliche Intervalle unter den gleichzeitigen Tonverbindungen vor, teils schon innerhalb eines Instrumentes (so finden sich vereinzelte Terzen, Sexten und Sekunden, letztere habe ich allerdings nur auf einem unbetonten Taktteil in einem anderen Stücke beobachtet), teils in Folge der Verbindung mehrerer Instrumente (so Quinten, Septimen, Sekunden etc.). Aber diese übrigen Intervalle treten nur vorübergehend auf (wenn auch keineswegs bloß durchgehend), die Quarte dagegen als ein systematisch gebrauchter Zusammenklang, ähnlich der Oktave“³⁾. —

¹⁾ a. a. O. S. 351.

²⁾ Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, Heft III, 69 ff.

³⁾ a. a. O. S. 126.

Die bisher besprochene Musikübung mit gelegentlich verwandten Simultanintervallen hat nicht Anspruch darauf, eine eigentlich mehrstimmige genannt zu werden. Als mehrstimmig bezeichnen wir eine Musik, die zur erklingenden Melodie eine oder mehrere harmonisch oder kontrapunktisch geführte Stimmen erklingen läßt, bei welcher es sich also um ein fortwährendes Anwenden simultaner Intervalle handelt. Die Mehrstimmigkeit unserer Zeit ist der Schlußstein einer jahrhundertelangen Entwicklung. Ihre Anfänge können auf folgende zwei Umstände zurückgeführt werden; erstens auf die Unfähigkeit einzelner Stimmgattungen, der führenden Stimme in allen Lagen zu folgen, zweitens auf die eigentümliche Beschaffenheit gewisser tonerzeugender Instrumente. Ruhig dahinschreitende Melodien mögen von allen Stimmen, soweit das musikalische Gefühl ausreichte, in gleicher Tongebung, also unisono ausgeführt worden sein. Wurden aber freudige Lieder in höherer Tonlage angestimmt, so wird es den tieferen Stimmen namentlich der Männer nicht in allen Fällen gelungen sein, den höheren zu folgen; sie werden vielmehr an Stelle der zu hoch liegenden Töne tiefere gesungen haben. Bei der geringeren Beweglichkeit ihrer Stimme werden sie auch ab und zu eine Figur der höheren Töne durch lang ausgehaltene Töne ersetzt haben. Beides aber führt zur Harmonie. Diese zufällig zustandekommende Harmonie mag Anklang und auch auf andere Tonstufen Anwendung gefunden haben. Ist also die Möglichkeit des Entstehens der Mehrstimmigkeit durch den Gesang gar nicht allzu fernliegend, so kann auch zweitens die Instrumentalmusik den Anstoß dazu gegeben haben. Diese zweite Möglichkeit ist schon von Fétis und neuerdings von Buhle ausgesprochen worden. Fétis bespricht in seinem »Résumé philosophique de l'histoire

de la musique«¹⁾ auch die Entstehung der Harmonie. Er zitiert Isidor von Sevilla als den ersten Bericht-erstatte über den „accord simultané des sons“ und weist darauf hin, daß Isidor sich schon mit dem Problem der mehrstimmigen Musik befaßt hat. Wir werden später nachzuweisen haben, daß die Interpretation der harmonica musica Isidors als mehrstimmige Musik nicht zutreffend ist. Wichtig und interessant dagegen ist das Resultat der dann folgenden Untersuchungen, in denen Fétis den Ursprung der Harmonie den Kelten Großbritanniens zuschreibt²⁾. Die Crwth (Chrotta) scheint in ihrer Beschaffenheit zugleich den Ursprung der Harmonie erklären zu sollen: „La forme de ce chevalet et l'accord de l'instrument sont pour nous une source de lumière à l'égard des notions d'harmonie que les anciens bardes ont pu avoir: car il résulte de cette forme et du choix des notes de l'accord, qu'on n'a pu jouer de l'instrument sans faire entendre deux ou même trois cordes à la fois, et que ces accords ont toujours été des agrégations de quintes et d'octaves³⁾.“ Fétis' Annahme, daß unsere Harmonie bei den großbritannischen Kelten zuerst in Europa heimisch gewesen ist, kann nicht widerlegt werden; vielmehr werden wir sie weiter unten durch den Bericht des Giraldus Cambrensis zu stützen haben.

1) »Biographie universelle« Paris 35 I, 126 ff.

2) Die Ansicht, daß Wales die Heimat der Mehrstimmigkeit ist, vertritt auch Dr. Victor Lederer in seinem Werke: »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« (Leipzig 1906), dessen 1. Band bisher nur erschienen ist. In der Einleitung S. 4 heißt es: „Wales, so behaupte ich, ist die Heimat der Polyphonie,“ ein Satz, der auch einen Kritiker veranlaßt hat, dem Verfasser die Auf- findung von Wales als Heimat der Mehrstimmigkeit zuzuschreiben, während die Musikgeschichte damit als einer alten Hypothese rechnet. Im übrigen bringt der Band nichts zum eigentlichen Thema.

3) a. a. O. 137.

Dagegen scheint mir die Entstehung der Harmonie bei den Kelten aus der Beschaffenheit der Instrumente zum mindesten nicht mit Sicherheit erklärt werden zu können; man könnte ja fragen, warum die Kelten sich Instrumente anfertigten, deren Klänge ihrem musikalischen Gefühle ursprünglich doch einmal nicht entsprochen haben. Wiederum könnte man das so erklären, daß die Kelten sich beim Stimmen an den Klang der simultanen Intervalle gewöhnt und ihn dann zuerst gelegentlich angewandt hätten, wie Fétis sagt, „pour renforcer le son quand cela était nécessaire et pour obtenir certains effets particuliers¹⁾“, um dann nach der Gewöhnung des Ohres an die Zusammenklänge ihre ganze Musik mehrstimmig zu gestalten.

Eine andere Möglichkeit, die Entstehung der Mehrstimmigkeit aus der Beschaffenheit der Instrumente zu erklären, enthalten die Ausführungen Edward Buhles über die Orgel in seiner Schrift »Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des früheren Mittelalters«²⁾: „Eine Begleitung des Gesanges mußte bei den kadenzartigen Jubili am Schlusse der Gesänge schweigen oder einen Ton aushalten. Dieses Singen einer melodischen Wendung während des Fortklingens eines Tones und die Fähigkeit der Orgel bei herausgezogener lingua einen Ton beliebig lange forttönen zu lassen, während man mit beiden Händen auf den anderen Tasten eine Tonphrase ausführen konnte, gaben sicher die ersten Anregungen zu dem »organum«“. Die Orgel kann den Grund zu unserer Mehrstimmigkeit gelegt haben; sie ließe sich aber auch aus der mangelhaften Akustik von geschlossenen Räumen, beziehungsweise aus dem Echo erklären, welches eine

¹⁾ a. a. O. 135.

²⁾ Leipzig 03. S. 97.

Vermischung aufeinanderfolgender Töne verursachte. Der Gedanke, die Mehrstimmigkeit durch die im Nationalmuseum zu Kopenhagen befindlichen Luren, große Blasinstrumente, auf denen $C \ c \ g \ \bar{c} \ \bar{e} \ \bar{g} \ \bar{b} \ \bar{c}$ leicht ansprechen, zu erklären, wird von Angul Hammerich in seinen »Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen«¹⁾ angeregt: „Schon durch die einfache nicht leicht zu vermeidende Zufälligkeit, daß gelegentlich der eine Lurbläser, statt denselben Ton wie der andere zu blasen, irrtümlicherweise einen anderen Ton bläst, e oder g statt c, schon dadurch ist das Zweistimmige da.“

Die Herleitung der Mehrstimmigkeit vom Gesang spricht auch Rowbotham in seiner »History of Music«²⁾ aus: „For that other Harmony, of Voices alone, was in existence before this, and owes its origin to other causes. And it owes its origin to the different pitches of the human Voice. For since the world began there have always been high men's voices and low men's voices, and high women's voices and low women's voices; and whenever two of a different sort sing together they necessarily produce Harmony.“ Den Satz: „Wenn zwei verschiedene Stimmen zusammensingen, so produzieren sie notwendigerweise Harmonie“ kritisiert Richard Wallaschek³⁾ mit den Worten: „Diese merkwürdigste aller musikalischen Erfahrungen bedarf wohl kaum eines Gegenbeweises. Wenn es aber nötig wäre, sie durch ethnologische Beispiele zu widerlegen, so möchte ich die Papuas auf Neu-Guinea erwähnen, von denen es heißt: ihre Musik habe keine Harmonie, obgleich mehrere Stimmen und Instrumente

1) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft II, 29.

2) a. a. O. I, 167.

3) »Anfänge der Tonkunst« Leipzig 03. S. 162.

zu gleicher Zeit ertönen.“ Der Angriff auf Rowbothams „necessarily“ ist berechtigt, aber aus einem ganz anderen Grunde. Männer- und Frauenstimmen singen, wenn sie zusammensingen, zunächst immer in der Oktave; wie Abweichungen davon vorkommen können, habe ich oben gezeigt.

Meine Entstehungstheorie wird namentlich durch die Tatsache gestützt, daß wir bei einer Reihe von Naturvölkern einen mehrstimmigen Gesang vorfinden. Einige praktische Beispiele dafür finden wir bei Wallaschek. Aus diesen erweist sich die wichtige Tatsache, daß beim Naturgesang die Terz im Vordergrund der Simultanintervalle steht. Wenn wir auch dahin kommen könnten, eine Entstehungsweise als sicher anzunehmen, so würde damit auch noch keineswegs nachgewiesen sein, daß die Mehrstimmigkeit an einem bestimmten Orte und zu einer bestimmten Zeit entstanden ist. Vielmehr ist durch die Beispiele Wallascheks¹⁾, welche zeigen, wie Naturvölker ohne Beeinflussung durch fremde Musik eine regelrechte Mehrstimmigkeit entwickelt haben, tatsächlich der Beweis erbracht, daß die natürliche Mehrstimmigkeit an verschiedenen Orten und infolgedessen auch zu verschiedenen Zeiten entstanden ist. Für unsere Harmonie wird sich ein solcher Beweis kaum erbringen lassen. Die einzige Notiz über eine natürliche Mehrstimmigkeit in Europa finden wir bei Giraldus Kambrensis in seiner »Descriptio Kambriae«: „In musico modulamine, non uniformiter, ut alibi, sed multipliciter multisque modis et modulis, cantilenas emittunt. Adeo ut in turba canentium, sicut huic genti mos est, quod videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique sub B

¹⁾ a. a. O. 345, 346.

mollis dulcedine blanda consonantiam, et organicam convenientia melodiam. In borealibus quoque majoris Britanniae partibus, trans Humbriam scilicet, Eboraci finibus, Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, simili canendo symphonica utuntur harmonia¹⁾.“ Die beiden ersten Sätze beziehen sich auf die Kelten, denn während im übrigen England verschiedene Völkerschichten übereinander lagen, war in Wales der keltische Stamm unbesiegt und daher rein geblieben. Der mehrstimmige Gesang bei den Angeln in York ist wohl kaum, wie Giraldus weiter unten (S. 190) vermutungsweise ausspricht, von den Dänen und Norwegern übernommen, sondern vielmehr von den Kelten, die ja auch nördlich von York saßen. Fetis' Annahme, daß die Harmonie ein ursprüngliches Besitztum der großbritannischen Kelten ist, hat bisher noch niemand widerlegt²⁾. Die Historiker der Musik sind sich ohnehin auch einig, indem sie dieselbe für ein eigentümliches Gut der dem Norden entstammenden Völker halten³⁾.

1) „Bei der Musikübung lassen sie nicht einförmig (unisono) wie anderswo, sondern vielfach und in vielen Weisen und Abarten die Melodien ertönen, so daß man aus der Zahl der Singenden, wie bei diesem Volke Sitte ist, soviel man Köpfe sieht, auch Lieder und Stimmenunterschiede hört, welche schließlich unter der schmeichlerischen Süßigkeit des B-molle in einen Zusammenklang und einen Organumgesang übereinkommen. Auch in nördlichen Gegenden Großbritanniens, jenseits des Humber nämlich, im Gebiet von York brauchen die Völker der Angeln, welche jene Gegenden bewohnen, beim Singen eine ähnliche symphonische Harmonie.“ (ed. Dimock, London 68, S. 189.)

2) Daß auch andere Völker die Mehrstimmigkeit als ursprüngliches Besitztum haben, sei nochmals hervorgehoben.

3) Vgl. z. B. Coussemaker: „On peut conclure . . . que l'échelle musicale des peuples du Nord semble avoir été plus favorable à l'application de l'harmonie que la musique des Grecs.“ (»Histoire de l'harmonie au moyen âge« Paris 52 S. 7) und Ambros: „Die Geigen der nordischen Völker . . . mochten . . . das Ohr an dem Zusammenklang dieser Intervalle [Grundton und Quinte] gewöhnt haben“. (a. a. O. II, 123.)

Bei genaueren Angaben finden wir übereinstimmend England als Ursprungsstätte angegeben ¹⁾. Nun handelt es sich bei der volkstümlichen Mehrstimmigkeit um eine solche mit der Terz als Grundlage, während das Organum der mittelalterlichen Theoretiker Quarte und Quinte in den Vordergrund stellt. Daß die natürliche Mehrstimmigkeit mit der Terz als Grundlage bei den Theoretikern Eingang fand, und dann die simultanen Intervalle gemäß der überlieferten Einteilung zur Verwendung bestimmt wurden, ist wohl möglich, aber höchst unwahrscheinlich ²⁾. Die Theoretiker hätten doch wohl bald zur Einsicht kommen müssen, daß die antike Intervalltheorie in der Praxis nicht anwendbar ist, wenn sie Quarten und Terzen nebeneinander intonierten. Polak ³⁾, der, wenn auch nur beiläufig die Frage der Quintenparallelen letztthin wieder angeschnitten hat, verweist sie in die Legende: „Hucbald hat seinen Satz zweistimmig in Oktaven singen und dann durch andere Sänger eine Quinte höher oder eine Quinte tiefer transponiert, wieder zweistimmig in Oktaven singen lassen.“

¹⁾ Vgl. auch Riemann a. a. O. S. 119: „Der . . . Zwiespalt der Theorie und der Praxis . . . fällt sehr ins Gewicht zur Bestärkung der Annahme, daß zu Odingtons Zeit die Behandlung der Terzen als Konsonanzen wenigstens in der Praxis der Engländer etwas altes war“.

²⁾ Vgl. dagegen Riemann: „Es ist aber gewiß sehr wohl erklärlich, daß ein in den antiken Definitionen der Konsonanz befangener Theoretiker, in dem Bestreben, einen solchen mehrstimmigen Naturgesang auf Regeln zurückzuführen, nicht gut andere Intervalle als die Oktave, Quinte und Quarte als Stützpunkt der mancherlei andere Abstände durchlaufenden Stimmbewegungen hinstellen konnte.“ (a. a. O. S. 25.)

³⁾ »Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien« Leipzig 05, S. 37.

Diese Auffassung, welche bereits Oskar Paul¹⁾ ausgesprochen hat, ist durch theoretische Zeugnisse nicht zu stützen und steht im Gegensatz zur überlieferten Praxis. Wir wissen, daß es noch in unserer Zeit auf Island einen realen Gesang in Quintenparallelen gibt, wie Angul Hammerich in seinen »Studien über isländische Musik«²⁾ gezeigt hat. Die mittelalterlichen klerikalen Musiker haben die Intervalle auf eine der dargelegten Arten gefunden und dann, ohne sich von der Schönheit des einen oder des anderen zu überzeugen, die überlieferte Theorie skrupellos angewandt, wobei es hieß, sich an die neue Art des Musizierens zu gewöhnen.

Der mehrstimmige Gesang tritt in der mittelalterlichen Literatur unter dem Namen Organum auf. Organum bedeutet ursprünglich Instrument, dann Orgel und ist, da man auf der Orgel vielleicht zuerst die simultanen Intervalle nach bestimmten Gesetzen verwandte, auf eine jenem Stile entsprechende Art mehrstimmigen Gesanges übertragen worden. So berichtet uns wenigstens noch einer der spätesten theoretischen Vertreter des Organums, Johannes Cotton (XI. Jahrh.): „Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eoquod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur“³⁾. Gerbert gibt in seiner »Musica sacra« Isidor von Sevilla († 636) als den ersten Berichterstatter über harmonische Musik an und beruft sich auf folgende Stelle: „Symphonia

¹⁾ Gesch. des Klaviers, Leipzig 68, S. 49 und 234 ff.

²⁾ Sammelb. d. I. M. G. I, 349 ff.

³⁾ „Diese Art des Gesanges wird gewöhnlich Organum genannt, weil die menschliche Stimme in passender Weise einandertönend jenem Instrumente ähnelt, welches Organum genannt wird“ [d. h. der Gesang ein Abbild des Orgelsatzes jener Zeit ist]. (Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* II, 263).

est modulationis temperamentum ex gravi & acuto concordantibus sonis sive in voce sive in flatu sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioreque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditoris offendat. Cuius contraria est Diaphonia, id est, voces discrepantes vel dissonae¹⁾. Es handelt sich indessen hier durchaus nicht um mehrstimmige Musik, wie der Zusammenhang lehrt. Sagt er doch unter anderem im Anfange von Kap. VI aufs deutlichste: „Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comœdos et tragœdos, vel choros, vel ad omnes, qui voce propria canunt“. ²⁾ Riemann³⁾ hält eine Notiz des Mönchs von Angoulême⁴⁾ „wohl“ für das älteste Zeugnis: „Similiter erudierunt Romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi“⁵⁾ und sagt hierzu: „Auf das Orgelspiel scheint sich diese Notiz nicht gut beziehen zu können“, einige Zeilen später aber: „ich . . . möchte . . . die Notiz . . . so verstehen, daß es sich um eine Unterweisung im Spielen der

¹⁾ ‚Symphonie heißt ein aus hoch und tief bestehendes Verhältnis der Melodiebewegung bei übereinstimmenden Tönen, sei es beim Singen, sei es beim Blasen, sei es beim Schlagen. Durch sie stimmen ja die höheren und tieferen Stimmen überein, so daß jeder, der davon abweicht, das Empfinden des Hörers beleidigt; das wären dann unharmonische oder mißtönende Stimmen.‘ (»De cantu et musica sacra« II, 107 u. 108; Scriptores I, 21.)

²⁾ ‚Die erste Art der Musik, welche harmonische genannt wird, d. h. die Melodiebewegung der menschlichen Stimme, bezieht sich auf Schauspieler und Tragöden oder auf Chöre oder auf alle, die mit der eigenen Stimme singen.‘ (Gerbert a. a. O.)

³⁾ a. a. O. S. 17; ebenso auch Buhle a. a. O. S. 61, Anm. 2.

⁴⁾ Gemeint ist Ademar, geb. ca. 998. Vgl. »Ademari hist.« lib. II cap. 8 in »Mon. Germ.« IV, 118.

⁵⁾ ‚Ähnlich unterwiesen römische Sänger die obenerwähnten Sänger der Franken in der Kunst des Orgelspiels [nach Riemann: Organumsingens].‘

Orgel handelte“. Aus dem Zusammenhang dieser Duchesnes »*Historiae Francorum scriptores*«¹⁾ entnommenen Stelle ist kein Argument ersichtlich, nachdem man hier auf das Vorhandensein von Organumgesängen schließen müßte. Es handelt sich um die Einführung römischer Kultur nach Frankreich: „Dicebant (cantores Romanorum) . . . „Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare Mox petiit domnus Rex Carolus ab Adriano Papa Cantores, qui Franciam corrigerent de cantu“²⁾. Dann folgt unsere Stelle, weiter die Maßnahmen zur wissenschaftlichen Belehrung der Franken. Die Einführung von Orgeln und die Unterweisung im Spiele derselben war zur Hebung der kirchlichen Gesänge von wesentlicher Bedeutung. Nur wenn das Wort Organum als Terminus für jene älteste Form der Mehrstimmigkeit anderweitig aus derselben Zeit belegt wäre, dürfte man von der gewöhnlichen Bedeutung von organare als Orgelspielen abgehen³⁾.

1) Paris 1636, II, 75.

2) „Sie sagten, daß die Gallier verderbt sängen und das eigentliche Lied übel verhunzten . . . Bald bat König Karl den Papst Hadrian um Sänger, welche den fränkischen Gesang verbessern sollten“.

3) Vgl. die Erwähnung von Organum als Instrument aus dem Jahre 757: „Misit Constantinus imperator regi Pippino cum alliis donis organum, qui in Franciam usque pervenit“! („Der Kaiser Konstantin schickte dem König Pippin mit anderen Geschenken eine Orgel, die nach Frankreich bis dahin nicht gekommen war.) [Annales Regni Francorum, post ed. Pertzii recogn. Kurze, Hannover 95. S. 14] und aus dem Jahre 826: „Venit cum Baldrico presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum facere posse adseverabat; quem imperator Aquasgrani cum Thancoifo sacellario misit et, ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria praeberentur, imperavit“. („Mit Balrich kam ein Priester aus Venedig, mit Namen Georg, welcher behauptete, eine Orgel bauen zu können. Diesen schickte der Kaiser nach Aachen mit Thankolf, dem Truchseß, und befahl, ihm alles zum Bau jenes Instrumentes Nötige zu gewähren.“ [a. a. O. 170.]

Die erste Definition des Organum und damit auch das erste historische Dokument für das Vorhandensein des Organumsingen gibt Scotus Erigena (* um 815): „Organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitativis conficitur dum viritim separatimque sentiuntur voces longe a se discrepantibus intensionis et remissionis proportionibus segregatae dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentibus“¹⁾. Eine ausführliche Theorie ist uns in einem von Hans Müller²⁾ nach der Handschrift der Kölner Domkapitel-Bibliothek mitgeteilten und von ihm in das X. Jahrhundert datierten anonymen Traktat überliefert, dessen Besprechung wegen der beim Organum in Anwendung kommenden Intervalle für uns von besonderem Interesse ist: „Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter derivari. Diatessaron autem est per quartanas regiones suavis vocum commixtio. Ergo ex hac conlatione una quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet, altera autem ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae coniungunt, videlicet ubi colon in finali rectore consistit vel in lateralibus eius, id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo. Verum ut in finalitatibus vox ad vocem apte convenire possit, tertia quoque lex accedit, quatinus ubi

¹⁾ „Der Organumgesang resultiert aus verschiedenen eine gewisse natürliche Süßigkeit hervorbringenden Gattungen und Tonhöhen, wenn Töne, durch nach Höhe und Tiefe weitauseinanderliegende Verhältnisse geschieden, einzeln und getrennt empfunden werden, wofern sie sich nur nach bestimmten vernünftigen Regeln der musikalischen Kunst gemäß den einzelnen Tonarten einander anpassen.“

²⁾ »Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik«. Leipzig 84. S. 79 u. 80 Anm.

cola vel commatis positio ad finalem usque rectorem descendit seu in alium ex praedictis lateralibus suis organum inferius descendere non possit quam in illum usque sonum, qui a finali rectori fuerit subsecundus . . . Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis tertiana et secundana etiam conlatione per quedam membra abusivum organum ponimus“¹⁾. Hiernach war das beim Organum die Hauptrolle spielende Intervall zuerst die Quarte. Riemann²⁾ hat hierfür eine Erklärung zu geben versucht: „Der uns einigermaßen rätselhafte Vorrang der Quarte als Vorzugs-Konsonanz des Organum ist vielleicht in der Nachahmung der griechischen Theorie zu suchen, nicht zwar in dem Sinne, daß das Organum selbst mit seinen Wurzeln in die praktische Musikübung der Griechen zurückreichte, sondern vielmehr nur, sofern Hucbald und seine Zeitgenossen noch im Banne der Musiklehre des Boetius standen und daher gewöhnt waren, den Tetrachorden

¹⁾ „Es steht fest, daß die Diaphonie oder das Organum ganz natürlich aus der Konsonanz der Quarte abgeleitet wird. Quarte heißt aber die süße Vermischung von Tönen, die 4 Stufen [der diatonischen Leiter] von einander abstehen. Nun geht sie [die Diaphonie] aus dieser Beziehung durch ein Grundgesetz hervor, so daß eine Stimme der andern im Quartenenabstand entspricht, und durch ein zweites Gesetz aber in der Weise, daß bei den meisten Abschnitten die unterschiedenen Stimmen sich am Schlusse vereinigen, nämlich dort, wo das Kolon auf die Finalis der Tonart trifft oder auf die benachbarten Töne, das heißt auf ihre Unter- und Obersekunde. Damit aber bei den Schlüssen sich Stimme an Stimme gut anpassen kann, tritt ein drittes Gesetz in Kraft, das nämlich, wenn die Stellung des Kolon oder Komma bis zur Finalis der Tonart oder einem der besagten Nachbartöne hinabdrückt, das tiefere Organum bis zu jenem Tone hinabsteigen kann, welcher die Untersekunde zur Finalis bildet. . . . Wir setzen aber zuweilen, wenn die natürlichen Intervalle fehlen, einige Glieder hindurch das mißbräuchliche Organum im Terz- und Sekundenabstand.“

²⁾ a. a. O. S. 24, 25.

besondere Bedeutung beizulegen.“ Wichtig ist die hier zum ersten Male belegte Verwendung der Terz; zwar war sie hier, wie auch die Sekunde, nur geduldet und wurde nur gelegentlich eingemischt. Über die Theorie der Intervalle finden wir dann genaue Angaben in der »Musica enchiridis«. Hans Müller hat in seinem Buche »Hucbalds echte und unechte Schriften« nachgewiesen, daß die Schrift nicht, wie allgemein angenommen wurde, von Hucbald stammt; er datiert sie in das dritte Viertel des X. Jahrhunderts. Über den Begriff der Symphonie äußert sich der Verfasser: „Præmissæ voces non omnes æque suaviter sibi miscentur, nec quoquo modo iunctæ concordabiles in cantu redunt effectus; ut litterae, si inter se passim iungantur, saepe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis“¹⁾. Er kennt, wie seine Vorgänger, 6 Symphonien, die er in einfache und doppelte einteilt: „Symphoniæ simplices ac primæ sunt tres, quibus reliquæ componuntur, ex quibus una est, quam diatessaron vocant, altera diapente, tertia diapason. . . . Ex his quidem simplicibus aliæ symphoniæ componuntur, ut diapason & diatessaron, diapason & diapente, disdiapason“²⁾. Diese letzteren Intervalle konnten bei der Verdoppelung einer Stimme

¹⁾ „Die hervorgebrachten Töne mischen sich nicht alle gleich süß miteinander und nicht auf jede Weise verbunden ergeben sie wohlklingende Wirkungen beim Gesange; wie die Buchstaben, wenn sie beliebig untereinander verbunden werden, oft weder zur Verbindung von Worten noch Silben passen.“ (Gerbert, Script. I., 159 u. 160.)

²⁾ „Einfache und erste Symphonien gibt es drei, aus denen sich die übrigen zusammensetzen; eine derselben ist diejenige, welche man Quarte nennt, die andre die Quinte und die dritte die Oktave. . . . Aus diesen einfachen setzen sich nun die anderen Symphonien zusammen, so die Undezime, Duodezime und Doppeloktave.“ (Gerbert a. a. O. I, 160 und 162.)

des Organumsatzes nach oben oder unten zur Erscheinung treten. Diese Verdoppelungen waren aber nur bei dem Parallelorganum möglich, nicht bei der zweiten Art, welche neben der Quarte und Quinte auch Sekunde und Terz als Intervalle einführt. Durch die Oktav-Verdoppelung der unteren Stimme eines Quartanorganum gewöhnte sich das Ohr an den Gesang in Quinten, die bei diesen Oktaven ebenso deutlich, wie die Quarten zu hören waren. Das Quintenorganum wird auch in den Scholien zur *Musica enchiriadis* behandelt, wo es heißt: „Sequitur symphonia Diapente. Ea autem est, ubi per quintanas regiones vel alia post aliam sumitur, vel in unum ambae ducuntur ad infrascriptum modum“¹⁾. Ausführliche Mitteilungen finden wir dann bei Guido von Arezzo (995—1050). Er definiert das Organum ähnlich, wie bisher die übrigen: „Diaphonia vocum distinctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces & concorditer dissonant, & dissonanter concordant“²⁾. Auch er kennt wieder zwei Arten des Organum, das Parallelorganum und das mit den Intervallen freier schaltende Organum abusivum des Kölner Traktats. Die Quinte will er ausgeschlossen wissen: „Superior nempe diaphoniæ modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium & diapente non admittimus; tonum vero & ditonium & semiditonium cum diatessaron recipimus,

1) ‚Es folgt die Konsonanz der Quinte. Diese liegt entweder vor, wenn ein Ton im Quintenabstand nach dem anderen zum Erklingen gebracht wird oder beide zusammengesetzt werden in der unten beschriebenen Art.‘ (Gerbert a. a. O. I, 185.)

2) ‚Diaphonie erklingt als eine Trennung von Stimmen, welche wir Organum nennen, wenn voneinander getrennte Stimmen sowohl harmonisch auseinanderklingen als auch auseinanderklingend harmonisieren.‘ (Gerbert a. a. O. II, 21.)

sed semiditonium in his infimum, diatessaron vero obtinet principatum¹⁾. Einen Fortschritt können wir feststellen, der zwar an sich gering erscheint, aber doch deutlich nach vorwärts weist, das ist die jetzt schon etwas günstiger ausfallende Beurteilung der Terz. Er stellt die Terz zwar noch keineswegs in den Vordergrund, aber er gibt ihr doch, wie wir in der eben zitierten Stelle sehen, eine nicht mehr so untergeordnete Stellung, wie seine Vorgänger. Auch bedeutet die freiere Bewegung der Stimmen einen guten Schritt vorwärts zur eigentlichen Mehrstimmigkeit. Guido gestattete gelegentlich auch die Kreuzung der Stimmen, eine Konzession, worin sich deutlich die wenn auch unbewußte Tendenz erkennen läßt, den einzelnen Stimmen zu einer selbständigen Führung zu verhelfen. Als gleichberechtigt mit der Quarte erscheint die Quinte in dem von Coussemaker mitgeteilten Traktat »ad organum faciendum« (etwa 1100): „Cum autem diapente et diatessaron organizamus, succincte et egregie curramus, donec cum dulcedine ad copulam perveniamus“²⁾. Wichtig ist auch die Bemerkung über die große Terz: „C et E erunt spectantes quasi dulcis fistula“³⁾. Die großen Theoretiker des XI. Jahrhunderts hielten an der überlieferten Theorie fest. So teilt uns Wilhelm von Hirschau⁴⁾

¹⁾ „Die oben erwähnte Art der Diaphonie ist nämlich hart, unsere aber ist weich, zu der wir den Halbton und die Quinte nicht zulassen; die Sekunde aber und die große und die kleine Terz nehmen wir außer der Quarte an; die kleine Terz jedoch nimmt unter diesen den niedrigsten, die Quarte den höchsten Rang ein.“ (Gerbert a. a. O. II, 21.)

²⁾ „Wenn wir aber in der Quinte und Quarte organisieren, so mögen wir rüstig und vortrefflich dahinschreiten, bis wir mit Süßigkeit zur Vereinigung gelangen.“ (Histoire de l'harmonie S. 235.)

³⁾ „C und e erscheinen wie süßer Flötenklang.“ (a. a. O. S. 240.)

⁴⁾ Gerbert, Script. II, 174.

und übereinstimmend mit ihm Frutolf von Michelsberg¹⁾ mit: „Sex sunt consonantiae, tres simplices & tres compositae. Simples sunt diatessaron, diapente, diapason; compositae sunt diapason cum diatessaron, diapason cum diapente, bisdiapason²⁾.“ — Es ist für die Geschichte des Organum wichtig, daß wir die von Theoretikern festgesetzten Anweisungen durch Beispiele aus der praktischen Musik belegen können. Wie schon erwähnt, hat sich auf dem kulturell abgeschlossenen Island das Organum, welches im IX. Jahrhundert mit der Kirche dorthin gelangte, in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Alle Versuche, das Parallelsingen in ein Nacheinandersingen umzudeuten³⁾ oder es nur als eine theoretische Spekulation aufzufassen, werden damit hinfällig.

Eine andere Form der sich entwickelnden Mehrstimmigkeit ist der Discantus. Das Wort Discantus erklärt sich selbst: ‚Auseinandergesang‘. War im Organum bisher die Parallel- und Seitenbewegung entwickelt, so wird hier im Diskant die Gegenbewegung zum Prinzip erhoben. Die zur Verwendung kommenden Intervalle sind anfangs nur Oktave, beziehungsweise Prime und Quinte. „Quiconques veut deschanter, il doit premiers savoir qu'est quins et doubles⁴⁾,“ beginnt der altfranzösische Traktat »de arte discantandi« und gibt dann Regeln über die Stimmführung. Nicht gleich trat der Diskant ganz rein zur Erscheinung, sondern wies noch häufig Spuren des Organum auf, von welchem er eine entwickeltere Stufe darstellt.

¹⁾ Cod. lat. Mon. 14965^b f. 8^o.

²⁾ „Es gibt 6 Konsonanzen, 3 einfache und 3 zusammengesetzte. Einfache sind Quarte, Quinte und Oktave; zusammengesetzte Undezime, Duodezime und Doppeloktave.“

³⁾ vgl. oben S. 26.

⁴⁾ Coussemaker a. a. O. S. 245.

Der Übergang vom Organum zum Diskant zollte sich ganz allmählich. Es finden sich in der Praxis Beispiele, welche noch deutlich den Stempel des Organum an sich tragen, aber durch den Gebrauch der Gegenbewegung und durch die bevorzugte Verwendung der Zusammenklänge 1, 3, 5, 6, 8 den Diskant ankünden. Ich führe hier als Beispiele zwei Aufzeichnungen aus Gerbert, »De cantu et musica sacra«, an, die wir auf ihren Gehalt von Terzen im Verhältnis zu den anderen Intervallen untersuchen wollen.

I, 346.

d	c	a	b	a	g	a	f	f	a	c	b	a	c	d	e	d	c	d	d
d	f	c	e	d	c	d	f	c	a	g	f	f	f	e	d	d	d	d	d
8	5	6	5	5	5	5	1	5	1	4	4	3	5	7	9	8	7	8	8

d	c	a	b	a	g	a	f	f	a	c	b	a	c	d	f	d	c	d	
d	f	c	e	d	c	d	f	c	a	g	f	f	f	e	d	d	d	d	etc.
8	5	6	5	5	5	5	1	5	1	4	4	3	5	7	10	8	7	8	

Primen:	4
Terzen:	2
Quarten:	4
Quinten:	12
verm. „	2
Sexten:	2
Kl. Septimen:	4
Oktaven:	7
Nonen:	1
Kl. Dezimen:	1

I, 456.

a	a	c	d	d	a	h	c	f	d	e	e	c	a	g	f	d	f	a	c	h	a	c	d	f
a	a	f	d	d	d	e	f	f	g	e	e	f	a	h	c	d	c	a	f					f
1	1	5	8	8	5	5	5	8	5	8	8	5	1	3	5	8	5	1	5	4	3	7	8	8

f e e d | e e c | c h a g f | a | g a h a f a h c | c
 f g a g | e e f | f f f | d | c d d f a g f | f
 8 6 5 5 8 8 5 5 4 3 2 1 5 5 5 6 3 1 1 3 5 5

c h a g f | a g f f ||
 f f | d e f ||
 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

Primen: 9
 Sekunden: 2
 Verm. „ 1
 Gr. Terzen: 6
 Kl. „ 1
 Quarten: 1
 überm. „ 3
 Quinten: 20
 Sexten: 2
 Kl. Septimen: 1
 Oktaven: 11.

Einen bedeutenden Fortschritt weist das zwei-
 stimmige, in boëthianischer Notation aufgezeichnete
 und in der Handschrift Oxford Bodley 572 über-
 kommene »ut tuo propitiatus« auf, welches faksimiliert
 vorliegt bei Plainsong society: »Musical notation of
 the middle ages«, Tafel XVIII, ferner bei Wooldridge,
 »Early English harmony«, Tafel I und von Oscar
 Fleischer im VI. Jahrgange der Vierteljahrsschrift f. M.¹⁾
 einer eingehenden kritischen Betrachtung unterworfen
 worden ist. Die Zusammenklänge sind folgende:

a g f g | a c d f | a c d c a |
 a a a g | a g f f | a g f g a |
 1 2 3 1 1 4 6 8 1 4 6 4 1

¹⁾ S. 424.

a	b	g	f	g	a		a	c̄	d̄	c̄	d̄	c̄	a		
c̄	f	b	a	b	a		a	g	a	f	g	a	g	a	
3	4	3̄	3	3̄	1		1	2	3̄	6	4	4	4	1	

a		g	f	g	a		d	e	d	f	c̄	b	c̄	b	d̄	f̄	
c	a	a	b	a	a		g	a	g	f	g	g	a	c̄	g	f	
6	1	2	4	2	1		4	4	4	1	4	3̄	3̄	2	5	8	

g	c̄	d̄	ē	d̄	c̄	d̄	a		f	g	a		f	g	
g	a	g	a	a	b	a	a		a	b	a		a	g	
1	3̄	5	5	4	2	4	1		3	3̄	1		3	1	

e	f	g	f	e	c	e		d	c	d	e		f	a	d	c̄	d̄	c̄	a
a	g		a	g	f	e		f	g	g	e		f	d	d		f	g	a
4	2	1	3	3̄	4	1		3̄	5	4	1		1	5	1	7	6	4	1

Die Analyse ergibt:

Primen:	2
Sekunden:	7
Gr. Terzen:	6
Kl. „	9
Quarten:	18
Quinten:	5
Sexten (gr.):	5
Oktaven:	2

Wenn hier die Quarte auffällig oft vertreten ist, so zeigt sich, daß die einzelnen Formen der aufkeimenden Mehrstimmigkeit an einer Stelle länger, an der andern kürzer nachwirkten. Die Quarte ist das Hauptintervall des älteren Organum; hier hat sie sich trotz des an der Menge der Terzen, dem Verschwinden von Parallelen und dem stärkeren Hervortreten der Gegenbewegung erkennbaren Fortschritts noch mit großer Zähigkeit als Hauptintervall erhalten. Wichtig

für die Weiterentwicklung der Theorie in Anpassung an das offenbar zur Terzenkonsonanz neigende Bestreben der praktischen Musik ist der *Discantus vulgaris*, über dessen Wesen wir durch die »*Discantus vulgaris positio*« bei Coussemaker unterrichtet werden. Die Abhandlung gibt genaue Anweisungen über die beim Fortschreiten der Stimmen zu wählenden Intervalle, unter denen auch die Terz erwähnt wird: „Unde si ascendat vel descendat de quinta in unisonum, per tertiam debet ascendere vel descendere“¹⁾. Hält also der Cantus firmus *f* aus und der Discantus gibt *c̄*, so muß der erstere, wenn er nach *c̄* will, erst *a* angeben. Wir haben hier wieder eine Konzession für die Terz, die der Weiterentwicklung der Mehrstimmigkeit von Nutzen war. Betrachten wir, um einen Vulgär-Diskant zu analysieren, das von Wooldridge²⁾ übertragene »*Verbum bonum et suave*« aus den Facsimiles bei Coussemaker, Planche XXIV (siehe S. 40).

Wir erhalten folgende Tabelle:

Primen:	11
Sekunden:	2
Kl. „	1
Gr. Terzen:	5
Kl. „	6
Quarten:	2
Quinten:	6
Kl. Sexten:	1
Kl. Septimen:	1
Oktaven:	5

¹⁾ Wenn der Gesang daher von der Quinte zum Einklang hinauf- oder hinabsteigt, so muß er durch die Terz hinauf- oder hinabsteigen. (a. a. O. S. 250.)

²⁾ »The Oxford History of Music«, Oxford 1901 I, 107. (Coussem. a. a. O.)

<u>d</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	
<u>d</u>	<u>g</u>		<u>a</u>	<u>g</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>e</u>	<u>d</u>			
8	3	2	1	3	1	4	1	3	5	3	1	3	5	8	8	7	6	8

<u>d</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>c</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>g</u>			
<u>g</u>	<u>g</u>		<u>d</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>f</u>	<u>g</u>			
5	3	2	1	5	1	1	5	4	3	1	3	1	3	1	2	3	5	3	3	1	1

Im XII. Jahrhundert wurde die Theorie der Konsonanz und Dissonanz derart verändert, daß nunmehr die Terz in die Reihe der Konsonanzen aufgenommen wurde. Sie war den Musizierenden in ihrer Wirkung so zum Bewußtsein gekommen, daß man die traditionelle Lehre umgestalten zu müssen glaubte. Das erste historische Dokument über die Erhebung der Terz zur Konsonanz haben wir in dem von Coussemaker in seinen »Scriptores de musica medii ævi« mitgeteilten »de musica libellus« aus dem XII. Jahrhundert: „Notandum est quod unisonus et diapason sunt consonantie perfecte, ditonus et semiditonus sunt imperfecte, diatessaron et diapente dicuntur medie¹⁾.“ Die Umkehrung der kleinen Terz, die große Sexte, erscheint im Anonymus II bei Coussemaker, Band I als Konsonanz: „Consonantiarum alie perfecte, alie imperfecte, alie medie. Perfecte sunt, ut unisonus et diapason. Imperfecte sunt ditonus et semiditonus, . . . et tonus cum diapente Medie sunt diatessaron et diapente²⁾.“ Ein Zeugnis über die ausdrückliche Anerkennung der kleinen Sexte als Konsonanz läßt sich nicht erbringen. Es scheint, daß man bald nach der Anerkennung der großen die kleine Sexte neben der großen als Konsonanz gebraucht hat. In dem XIII. Anonymus Coussemakers³⁾ im III. Bande aus dem XIII. Jahrhundert wird große und kleine Sexte nicht

¹⁾ „Es ist zu merken, daß Prime und Oktave vollkommene, große und kleine Terz unvollkommene, Quarte und Quinte mittlere Konsonanzen genannt werden.“ (I, 382).

²⁾ Von den Konsonanzen sind die einen vollkommene, die anderen unvollkommene, die andern mittlere. Vollkommene sind nämlich Prime und Oktave, unvollkommene sind große Terz, kleine Terz . . . und kleine Sexte Mittlere sind Quarte und Quinte.“ (Script. I, 311 u. 312.)

³⁾ Script. III, 496.

mehr geschieden: „Les III parfaits“ (scil. espèces de chant) „sont: unisson, quinte et double. Les imparfaits sont deux tierces et II sixtes. Les VI dissonans sont II secondes II quartes et II septimes.“ Schlecht-hin von der Sexte gesprochen wird dann in dem von Hawkin¹⁾ mitgeteilten Traktate Chilstons aus dem XIV. Jahrhundert: „The fyve perfyte“ (accordis) „be the unison, fyfth, eyghth, twelfth, and fyfteenth; the fower imperfyte be the thyrd, syxth, tenth, and thyrteenth.“ Mit der Anerkennung der Terzen und Sexten, den Grundlagen unseres modernen harmonischen Systems, als Konsonanzen war der lange Streit zwischen überlieferter Theorie und ästhetischem Empfinden ausgerungen; nach der Regelung der Intervallverwendung bedurfte es nur noch des strengen Rhythmus, den die Mensuralmusik brachte, um der der modernen Musik die Wege zu bahnen.

¹⁾ »A general History of the science and practice of music«. London 1776. II, 226.

Lebenslauf.

Der Verfasser, Arno Guido Gustav Faldix ist am 19. Februar 1882 in Halle a. S. geboren und wurde auf dem städt. Gymnasium seiner Vaterstadt zum akademischen Studium vorbereitet. Nach einjähriger ausschließlicher Beschäftigung mit der praktischen Musik bezog er Ostern 1902 die Universität und war während 9 Semester in Berlin, Breslau, Rostock und Heidelberg immatrikuliert. Zu seinen Lehrern zählt er: Prof. Prof. Dr. Dr. Erhardt, Stumpf, Windelband (Philosophie); Friedlaender, Thierfelder, Wolfrum (Musikwissenschaft); Roethe, Thode, Vossler, Zenker (Philologie, Litteratur- und Kunstgeschichte). Am 30. Oktober 1906 legte er die Prüfung des Dr. phil. ab.

Mus 294.383

Studien zur geschichte des simultan

Loeb Music Library

BCN



3 2044 041 033 38

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

